تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۹/۱۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۲/۱۹

نرگس اکبری شکتایی [۱]، عابد تقوی [۲]

خوانش مفاهیم تغییر و استمرار در نقوش سفالینه‌های نیشابور عصر سامانی

چکیده

سفال عصر سامانی، یکی از بارزترین ویژگی‌های تصویرسازی هنر ایرانی در قرون اولیه اسلامی به شمار می‌آید. تداوم و تغییر در نقش و مفاهیم برآمده از آن، نشانگر دو جریان کاملاً متفاوت در هنر نگارگری ایرانی است. جریانی که از یکسو استمرار بن‌مایه‌های هنر دوره ساسانی و فرهنگ سغدی را نشان می‌دهد و از سویی‌دیگر، نشانه‌های تاثیر فرهنگ و هنر اسلامی را عرضه می‌کند. از آنجایی‌که شواهد تصویرسازی ایرانی از قرون اولیه اسلامی اندک است، تصاویر خلق شده بر سفالینه‌های سامانی بخشی از پیشینه تصویرگری ایران به‌شمار می‌آیند و می‌تواند خلاء مطالعاتی در این حوزه را تا حدی مرتفع سازد. بدین‌منظور این پژوهش با هدف بررسی تصاویر نقش شده بر سفالینه‌های سامانی از نظر ساختار و مضمون و نیز تحلیل عوامل اثرگذار بر شکل‌گیری آنها انجام شده‌است. پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفی تحلیل تاریخی به گردآوری اطلاعات به شیوه اسنادی و مطالعات موزه‌ای در قالب توصیف و طبقه‌بندی نمونه‌های شاخص سفالینه‌های سامانی در موزه‌های مهم دنیا تدوین یافته‌است. در این پژوهش تلاش‌شده به این پرسش اصلی پاسخ داده شود که شیوه بازنمایی تصاویر در سفالینه‌های سامانی به چه صورت بوده‌است؟چه عواملی بر شیوه تصویرنگاری این سفال‌ها موثر بوده‌است؟

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که تصاویر سفالینه‌های سامانی با وجود قرارگیری در دامنه زمانی قرون سوم و چهارم هجری، در برخی موارد بازتاب مشخصه‌های سنت تصویرگری هنر دوران تاریخی(خصوصاً ساسانی) و همچنین نقاشی‌های سغدی است. افزون بر این، با اینکه هنرمند سامانی بر اساس باورهای ملی، بسیاری از نقش‌مایه‌های سفالینه‌های خود را از نقوش‌ایرانی انتخاب‌کرده، دقیقاً از این نقش‌مایه‌ها تقلید نکرده و آنها را متناسب با موازین اسلامی تغییر داده و موجب تکامل سنت‌های فرهنگی و هنری ایران شده است.

کلیدواژه‌ها: سفالینه‌های سامانی، نیشابور، قرون اولیه اسلامی، تغییر، استمرار.

۱. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی دانشگاه مازندران
Email: Nargesakbari1393@yahoo.com

۲. استادیار گروه باستان شناسی دانشگاه مازندران
Email: abedtaghavi@gmail.com

این مقاله مستخرج از پایان نامه دانشجو با عنوان تحلیل سفال های سامانی بر اساس رویکرد آیکونولوژی است که در سال۱۳۹۵ در دانشگاه مازندران دفاع شده است.

مقدمه

سفال از جمله مواد فرهنگی در باستان‌شناسی و از مهمترین دست‌ساخته‌های بشری است که در شناخت تاریخ، فرهنگ، تفکر و اندیشه جوامع انسانی گذشته نقشی اساسی داشته است. از سویی دیگر، این ماده فرهنگی، به عنوان بستری برای انتقال مفاهیم در نتیجه‌ی تحولات اجتماعی و فرهنگی رخ داده در دوره‌های مختلف، ظاهر شده و از طریق مواردی چون تکنیک ساخت، نقوش، جنس، رنگ و اشکال، مفاهیم هنری هر دوره را بیان می‌کند.

تاکنون پژوهش‌های بسیاری در حوزه سفال اسلامی انجام شده، اما روش برخورد و تحلیل این دسته از آثار بیشتر معطوف به توصیف و تحلیل شیوه‌های ساخت، پرداخت و تولید سفال‌ها بوده و کمتر توجهی به تفسیر تصاویر شده است. این در حالی است که قرارگیری مواد فرهنگی در باستان‌شناسی، خصوصاً سفال، در چارچوب تحلیلی و در نهایت سنجش آن بر اساس متغیرها و شاخص‌ها، کمک بیشتری به درک دقیق‌تر از تحولات و تغییرات می‌کند. از سویی دیگر، اطلاعات ما از چگونگی هنر نگارگری ایران در قرون اولیه اسلامی بسیار اندک، و محدود به چند دیوارنگاره آسیب‌دیده و گزارش برخی مورخان است؛ بنابراین بررسی تصاویر سفالینه‌های قرون اولیه اسلامی به ویژه سفالینه های سامانی می‌تواند گوشه‌ای از سبک نگارگری ایران در مناطق شرقی و در قرون سوم و چهارم هجری را روشن نماید. بدین منظور در این پژوهش که هدف آن بررسی همه جانبه‌ی تصاویر نقش شده بر سفالینه‌های سامانی از نظر ساختار و مضمون و تحلیل عوامل تاثیرگذار بر شکل‌گیری آن است، به تحلیل شیوه‌های تصویرسازی و نمادشناسی نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در سفالینه‌های سامانی پرداخته شده‌است. از آنجاکه سفالینه‌های سامانی طیف وسیعی از سفالینه‌های به‌دست‌آمده از قلمرو سامانیان را در برمی‌گیرد؛ لازم به‌ذکر است محدوده مطالعاتی این پژوهش تنها شامل سفالینه‌هایی است که در موزه‌ها و مجموعه‌های معتبر خارجی تحت عنوان سفال نیشابور قرون سوم وچهارم هجری شناخته شده‌اند، تمرکز یافته است.

تاکنون در زمینه تفسیر نقوش سفالینه‌های سامانی تحقیقات اندکی انجام شده که از آن می‌توان به تحقیقات برخی از محققان غربی اشاره کرد. گروبه در جلد هشتم از کتاب مجموعه آثار ناصر خلیلی تحت عنوان سفال اسلامی، به چند تن از پژوهشگرانی که در باب مفهوم و دلیل ساخت سفال خراسان اشاراتی داشته‌اند، اشاره کرده است(گروبه:۱۳۸۴). زیک‌نیسن، نظریه‌ای در مورد سفال تصویری نیشابور دارد. وی میان نمادهای تزیینات تصویری چندرنگ و نمادهای ستاره‌شناسی در قرون میانی اسلامی را مرتبط می‌داند. در واقع، ایشان، پیرو نظر فردریش زاره است که برای نخستین‌بار تزیینات سفال را به صور فلکی ارتباط داده بود. اتینگهاوزن و شفرد، در تحلیل سفال تصویری نیشابور، علاوه بر صور فلکی، معتقدند که برخی ظروف، تصاویرکهن ایرانی و عمدتاً حاوی تصاویر با مفاهیم سلطنت در عصر ساسانی می‌باشد(Ettinghausen:1971). فیتزهربرت، نظریات قبلی را به‌چالش‌کشید و در تحلیل این تصاویر، آنها را برگرفته از الگوهای رایج محلی می‌داند که از ترکیب فرهنگ‌های یکجانشین و کوچرو در قرن دهم میلادی نشأت گرفته‌است و معتقد است انواع ترکیب‌بندی نقوش در سفال نیشابور از الگوهای گسترده‌تری نظیر اساطیر ایرانی و آسیای مرکزی الهام گرفته‌است. برخی از محققان داخلی نیز در تحقیقات خود تحلیلی بر نقوش سفال‌های سامانی داشته‌اند(Fitzherbert,1983: 89). آزادبخت و طاووسی در مقاله‌ای استمرار نقشمایه‌های ظروف سیمین دوره ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دوره‌ی سامانی نیشابور را مورد تحلیل قرارداده‌اند. پس از بررسی تکنیکی و محتواییِ دست‌ساخته‌های دو دوره‌ی مذکور، به بررسی

عوامل موثر بر انتقال مضامین از هنر ساسانی به آثار هنری سامانی و تحلیل تاثیر مضامین نقوش اشیای سیمین ساسانی بر سفالینه‌های سامانی پرداخته‌اند و در نهایت به وجوه اشتراک در هر دو دوره پرداخته اند(آزادبخت و طاووسی: ۱۳۹۱).

همپارتیان و خزایی نیز در مقاله‌ای تحت عنوان نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور، قرن دهم و یازدهم، پس از معرفی سفالینه‌های نیشابور به ارائه تصاویر با تاکید بر نقوش انسانی پرداخته شده‌است. از نتایج این پژوهش اینکه، ریشه استفاده از الگوها، ترکیب‌بندی، رنگ‌ها و نقوش سنتی در نمایش پیکره‌ی انسان در سفال‌های نیشابور در هنر ایران قبل از اسلام دانسته شده‌است(همپارتیان و خزایی: ۱۳۸۴).

پژوهش حاضر کوشیده در گام نخست، به معرفی و توصیف و طبقه‌بندی گونه‌های متنوع منقوش سفالینه‌های نیشابور پرداخته شود. سپس نقوش و تصاویر این سفال‌ها بر اساس متغییرهای گوناگون مورد تحلیل قرار گرفته است. شناخت عوامل تاثیرگذار بر اصول تصویرسازی سفالینه‌های سامانی از دیگر اهداف موردنظر در این مقاله است. در نهایت، نقش‌مایه‌های نمادین به‌کار رفته در سفالینه‌های سامانی و وجوه اشتراک آن با فرهنگ‌های همجوار مورد ارزیابی قرارگرفته‌است.

سفال سامانی

با تشکیل حکومت مستقل سامانیان در قرن سوم ه.ق، دوره شکوفایی هنر و فرهنگی ایرانی آغاز شد و هنرهای مختلفی همچون سفالگری، فلزکاری، معماری دچار تحول و تکامل چشمگیر گردید(اتینگهاوزن، ۱۹۸۴: ۸۹۳) تا جایی که در پایان قرن چهارم موفقیت‌های ارزنده‌ای در زمینه شناخت اکسید فلزات و فرمول ترکیبات آنها برای رنگ لعاب موردنظر حاصل گردید و سفالگران با تکیه بر این دانش و تجربه در پخت سفال توانستند تحولی عظیم در تولید ظروف سفالی داشته باشند. در ادبیات باستان‌شناسی دوران اسلامی،سفال‌های دوره اسلامی قرن سوم و چهارم ه.ق را تحت‌عنوان سفال‌سامانی می‌شناسند و ویژگی‌های فنی و تزیین موسوم به لعاب‌گلی(گلابه‌ای) را به این دوره نسبت می‌دهند(توحیدی، ۱۳۹۲: ۲۶۱). در این نوع تزیین، ظرف ساخته شده از گل را که معمولاً دارای خمیر نخودی یا قرمز بوده، پس از خشک شدن در دوغابی از گل نخودی رنگ فرو می بردند، طوری که داخل و خارج آن به طور یکنواخت با لعاب گلی غلیظ پوشانده می‌شد و پس از خشک شدن، ظرف را به نقوش مورد نظر می‌آراستند. در پایان نیز سطح سفال با لعاب سربی شفاف پوشانده می‌شد و در نهایت ظرف به رنگ شیری براق در می‌آمد(Fehervari,2000:50) سفال‌های گلابه‌ای دارای گونه‌های متعددی است که توسط پژوهشگران مختلف از جمله ویلکینسون(Wilkinson:1973) در قالب‌های مجزا طبقه‌بندی شده‌اند. گونه‌ای که در این پژوهش موردمطالعه قرارگرفته، گونه‌ی سفال نخودی است که اصالت آنها در شیوه‌ی تزیین و خلق تصاویر بدیع است. این گونه از سفال‌ها دارای تزیینات متنوعی از جمله نقش‌مایه‌های انسانی است که از منابع مهم مطالعات تاریخ فرهنگی به‌شمار می‌آید. این گونه سفالی، اطلاعات دقیق و متقنی را در رابطه با شاخص‌های فرهنگیِ دوره سامانی ارائه می‌دهد.

تحلیل تصاویر سفالینه‌های سامانی

در این قسمت تصاویر سفالینه‌ها بر اساس متغییرهایی چون فضا، ترکیب و تزیین و ... با هدف

شناخت سبک هنرمند و عوامل تاثیرگذار بر شیوه تصویرگری سفالینه‌ها بررسی شده اند.

نحوه آرایش و رنگ‌آمیزی سفالینه‌ها

کادربندی مهمترین وجه تصویرسازی است، ماهیت کادربندی به عبارتی تاکید بر موضوعی خاص و نمایش آن به موثرترین شـــیوه است. در سفالینه‌های ســـامانی، چارچوب مورد استفاده هنرمند همان دایره‌های ظروف نخودی اســـت که با زمینه‌ای مایل به زرد و مایل به زرد خردلی مشـــخص شـــده و دارای بدنه‌ای نخودی با تزیینات سیاه، زرد و سبز است که با لعاب سربی بی‌رنگ پوشیده شـــده است. ظروف نخودی به دلیل حرارت، تحرک و انتزاع طرح‌ها و رنگ‌آمیزی جزء بی‌نظیرترین گونه‌های سفال دوران اسلامی قراردارند(Watson,2004: 247). پیکره‌ها تماماً با رنگدانه سیاه نقاشی شـــده اند و به دلیل وجود منگنز، این رنگ متمایل به بنفش و گاهی اوقات نزدیک به ارغوانی اســـت. از رنگ‌های زرد متمایل به خردلی، سبز و مقدار اندکی قرمز نیز برای رنگ‌آمیزی تصاویر استفاده شده است (Wilkinson, 1973: 45).

رنگ‌بندی محدود در تصاویر سفالینه‌های سامانی و استفاده زیاد از رنگ زرد حالتی از ایستایی را در سفالینه‌ها ایجاد کرده‌است(تصویر۱). کاربرد محدود رنگ‌ها احتمالاً به‌دلیل در دسترس‌نبودن رنگ‌ها و پایه لعاب‌های متنوع است. در رنگ‌آمیزی این سفالینه‌ها سایه و تیرگی جایی ندارد. همه‌ی اشـــیاء از نظر رنگ‌آمیزی با خلوص رنگ که از طبیعت گرفته می‌شد، رنگ‌آمیزی شده‌اند تا بازتاب داشته باشـــد و این از ویژگی‌های بارز نگارگری ایرانی اســـت (خوش‌نظر و رجبی، ۱۳۸۷: ۴۲) که سفالینه‌های سامانی را نیز تحت تاثیر قرار داده است و نشانگر ارتباط هنر سفال و تاثیرپذیری آن از نگارگری عصر خود است(اکبری، ۱۳۹۵: ۸۳).

تصویر۱. سفالینه با نقش پیکره با جام؛ نیشابور. **ماخذ** metropolitan museum.com) **شماره ثبت**: ۳۸,۴۰,۲۹۰

نحوه فضاسازی تصاویر در سفالینه‌ها

با اینکه نمایش فضا در سفالینه‌های سامانی با محدودیت روبه‌رو است، اما حسی از نمایش فضای پس زمینه به مخاطب القا می‌شـــود. این چنین توجهی به پس‌زمینه ریشه در هنرهای باستانی ایران دارد. با این تفاوت که در دوره باســـتان فضاسازی مفصل‌تری انجام می‌شده است؛ در صورتی‌که در سفالینه سامانی فضاسازی به صورت ساده‌تری دیده می‌شود. نمونه بارز آن صراحی نقره‌ای (تصویر ۲) اســـت که از دوره ساســـانی باقی‌مانده و مضمونی مشـــابه مضمون سفالینه نیشابور

(تصویـــر۳) دارد؛ هر دو نمونه فردی را در حال نواختن عود نشـــان می‌دهد. هنرمند نمی‌خواهد با شرح جزییات در پس زمینه، درگیر زمان و مکان خاصی شود و تنها به نکاتی اندک بسنده می‌کند. در ضمن پیکره‌ها چنان مهم و با اهمیت جلوه می‌کنند که هرگونه عنصر جزیی که آن را تحت تأثیر قرار دهد، به حاشـــیه رانده می‌شـــوند. در نتیجه عناصر پس زمینه مبدل به نشانه‌هایی برای تأکید و اســـتواری هرچه بیشتر این پیکره‌ها می‌شوند. به‌نظرمی‌رسد تمرکز تصویرگر بیشتر معطوف به رویدادها و شخصیت‌ها است(اکبری، ۱۳۹۵: ۸۱).

تصویر۲. صراحی نقره ای از دوره ساسانی.
ماخذ (www.washington.edu شماره ثبت:۶۷۴

تصویر۳. بشقاب سفالی از دوره سامانی.
ماخذ(Nelson art meuseum شماره ثبت:۳۱۷۱۷۲

در تمام ســـفالینه‌ها پیکره‌ای بزرگ فضای وســـیعی از ظرف را اشـــغال‌کرده است. در هیچ یک از تصاویر اثری از نمایش خط افق و یا عناصر ســـطح زمین مانند ســـنگ به چشـــم نمی‌خورد. به نظر می‌رســـد هیچ نقطه اتکایـــی برای پیکره‌ها روی زمین وجود نـــدارد و تصور در فضا بودن را بـــرای مخاطب ایجاد می‌کند. گرد بـــودن فضای زمینه‌ی تصویر به پرســـپکتیو فضایی کمک کرده اســـت؛ به‌طورمثال، حرکت چشـــم از نقش اصلی و مرکزی به ســـمت حاشـــیه ظرف، کوچک شدن نقـــوش در ذهن را تداعی می‌کند. فضای اطراف پیکره‌های مرکزی را اشـــکال کوچک و فرعی نظیر پیکره‌های انســـانی کوچک‌تر و انواع جانوران، پرندگان و اقســـام گل‌ها مثـــل پیچک‌ها و برگ‌های کوچک، شـــبه‌کتیبه‌ها و نقوش هندســـی و تجریدی متعدد احاطه می‌کند(همپارتیان و خزایی، ۱۳۸۴: ۴۳). هیچ نقطه‌ای از ظرف بدون تزیین و تنها با رنگ ســـاده و یکنواخت رها نشـــده است(تصویر ۴ و ۵).

شیوه ترکیب‌بندی تصاویر

به‌طورکلی، ترکیب‌بندی در تصاویر ســـفالینه‌های سامانی از نوعی سادگی برخوردار است و غالباً فضای بســـته و محدود بـــه صحنه‌ی حوادث را به نمایش می‌گذارد. چشـــم در ایـــن آثار در نقطه مشخصی ثابت نیست و در سراسر نگاره، گردشی موزون دارد. اگر به تصویر پنج دقت کنید، آنچه که در نگاه اول جلب نظر می‌کند، تصویر دو پیکره‌ای است که در مرکز ظرف نقش شده‌اند اما پس از اندکی مکث، چشم به صورت گردشی حلزونی به سمت پرندگان و گیاهانی که در اطراف پیکره‌ها نقش شـــده‌اند، حرکت می‌کند و در نهایت بر زنجیری که در لبه ظرف نقش‌شـــده توقف می‌کند. این

نوع ترکیب‌بندی در بیشـــترِ ســـفال‌های نخودی نیشابور رعایت شده است. ارجحیت کل بر جزء در ترکیب‌بندی تصاویر سفالینه‌های سامانی بارز است. هر جزء به ظاهر بی‌ارزش چون دوایرکوچک و پراکنده در ســـطح ظرف یا گل‌های ســـه یا چهار برگی علاوه‌بـــر آنکه فضای مخصوص به خود را اشـــغال کرده‌اند، به نوعی ازکلیتی پنهان پیروی می‌کنند.(همپارتیـــان و خزایی: ۴۴). در رابطه با ویژگی ترکیب‌بندی این سفالینه‌ها به‌شدت نوعی حس اشغال فضا به انسان القا می‌شود. حجم انبوه و متراکـــم بالای نقش‌مایه‌های زمینه، دید انســـان را مختل کرده و باعث می‌شـــود ترکیبات تزیینی بی‌نظم‌تر از آنچه هســـتند، به نظر آیند. در هیچ نقطه‌ای از ظرف نمی‌توان قســـمتی را بدون تزیین و تنها با رنگ ساده و یکنواخت مشاهده کرد.

تصویر۴. سفالینه با نقش شکارچی؛ نیشابور.
ماخذ: Denver museum شماره ثبت: ۱۹۶۷/۹۳

تصویر۵. سفالینه با نقش دو پیکره؛ نیشابور.
ماخذ: David Collection شماره ثبت: ۱۹۷۵/۱۳

نحوه بازنمایی پیکره‌های انسانی

آنچـــه که بیش از هر عنصر دیگری در تصاویر ســـفالینه‌های ســـامانی به‌چشـــم می‌خورد، وجود پیکره‌های انســـانی است که در مرکز تصویر قراردارد. تصویرگر با ساده‌ترین خط‌ها و بکارگیری توان‌های‌بالقوه این عنصر مهم بیانی، به ترسیم سیمای انسانی پرداخته است. پیکره‌ها گاه به حالات مختلف با پاهایی محکم و اســـتوار ایستاده‌اند، گاه در کنار یک یا دو پیکره‌ی دیگر نشسته‌اند و گاه سوار بر پشت اسبی تصویر شده‌اند. طرح و نقش این پیکره‌ها از ویژگی‌های مشابهی پیروی می‌کند از جمله: محکم و اســـتوار بودن خطوط کناره‌نما، فرم‌های خشـــک و زاویه‌دار، خشکی چهره، تأکید بر خطوط کناره‌نمای چهره به ویژه چشم‌ها و ابروان، حالت نشستن چهارزانو و شیوه‌های خاص برای آرایش گیسوان(همپارتیان و خزایی: ۴۳). بر اساس اعتقاد واتسون مطالعه پیکره‌های نقش‌شده بر ســـفال‌های سامانی، این نقوش با سنن نقاشی عصر ساســـانیان و اندیشه مانوی، پیوند می‌دهد (Watson,2004: 247). احتمالاً این ظروف اعضای طبقه حاکم را به تصویر کشیده و برای آنها ساخته شـــده است. وجود حالات و عناصر نمادین ویژه همراه تعدادی از این نقوش ارتباط این پیکره‌ها را با مضامین ایران‌باستان محتمل می‌نماید(عطایی و دیگران، ۱۳۹۱: ۷۵).

تصویر۶. سفالینه با نقش انسانی نیشابور؛ ماخذ: موزه ویکتوریا و آلبرت، آسیای میانه، شماره ثبت: ۱۹۸۷۲۹۴.

مضامین

بسیاری از ظروف سفالین دوره ســـامانی با مضامین مشابهی تصویر شده‌اند که تشابه زیادی با نقوش هنر فلزکاری دوره ساسانی نیز دارند[۱]. به‌عنوان مثال می‌توان به مراسم بزم و شادی درباری اشـــاره کرد. در این مراسم نوازنده یا نوازندگانی در حال نواختن آلات موسیقی هستند(تصویر ۶). نمونه این مضمون در ســـفالینه دوره سامانی نیز دیده می‌شود. تصویرگر در مرکز ظرف پیکره‌ای را از روبرو تصویرکرده به‌حالت چهارزانو نشسته و مشغول نواختن سازی است که احتمالاً عود اســـت. عبدالقادر مراغی دربخش‌های مختلف از کتاب *جامع‌الالحان* به اهمیت این ساز تأکیدکرده و آن را اکمل سازات می‌نامد(مراغی، ۱۳۶۶: ۱۰۲). به‌نظر نمی‌رسدکه هیچ سازی به قدر عود در دوران اسلامی، بویژه در سده‌های نخستین هجری رواج داشته باشد(دولتی فرد و شاهرودی، ۱۳۹۲: ۵۰). احتمالاً، این ســـاز در دوره سامانی در موســـیقی رواج یافته و آنچنان موردعلاقه و اهمیت هنرمند عصر سامانی قرارگرفته که صحنه‌ای از نواختن عود توسط نوازنده را به‌تصویرکشیده است.

موضوع شاخص دیگر، صحنه‌های ســـوارکاری در حین شکار است. نقش‌مایه اسب‌سوار یکی از کهن‌ترین نقوش ایرانی محســـوب می‌شـــود. این نقش‌مایه یکی از موضوعات کاربردی در آثار تجسمی دوره اشکانی و ساسانی است که در بسیاری از سفالینه‌های سامانی نیز تکرار شده است. علت این امر را در علاقه امیران سامانی و نیز علاقه عامه مردم به شکار،تیراندازی و اسب‌دوانی و تاثیر داستان‌های حماسی‌اســـطوره‌ای دانست(چنگیز و رضالو، ۱۳۹۰: ۳۸). نحوه آرایش سوارکار، پوشـــش و تزئینات اســـب، آشـــنایی هنرمند ســـفالگر را با هنرهای همعصر خود آشکار می‌سازد. همچنین تاثیرات هنر ایران دوره ساسانی بخوبی در این نقوش قابل ردیابی است؛ تنها با این تفاوت که در تصاویر نقش‌بســـته بر آثار عصر ساسانی طبیعت‌گرایی بیشتر دیده می‌شود، اما فضای کار خالی است و این‌حالت بر جنبه آرمانی آن افزوده است. درحالی‌که در تصاویر ظرف سفالی سامانی نقوش انتزاعی‌تر و تزاحم بیشتری در فضاسازی زمینه دیده می‌شود(آزادبخت و طاووسی، ۱۳۹۱: ۶۵)(تصویر ۷ و ۸).

از دیگر مضامین نقش شـــده بر ســـفال‌های ســـامانی، موضوعات مربوط به جنگ است. نحوه آرایش جنگجو، پوشـــش او و همچنین آلات مربوط به رزم، آشـــنایی هنرمند سفالگر را با هنرهای عصر خود به خوبی آشکار می‌سازد. نکته‌ی جالبی که در بیشتر سفال‌های این دوره با آن مواجهیم عدم نمایش خشـــونت و قدرت مادی در این تصاویر اســـت. به‌نظر می‌رسد هنرمند اغلب صحنه‌ها

را با بی‌تفاوتی و بر اســـاس تجربه‌های درونی‌اش ترســـیم کرده نه آنچه را که پیش چشـــمش رخ داده‌است(همان: ۷۰).

چهره‌ها

ترسیم چهره‌ها در نقوش انسانی سفالینه‌های سامانی با خطوط زاویه‌دار و در عین‌حال روان انجام شده‌است. چهره‌ها به صورت تمام‌رخ، نیم‌رخ و سه‌رخ ترسیم شده‌اند؛ درحالت نیم‌رخ دارای چشمان درشـــت در حالت تمام‌رخ و ســـه‌رخ دارای چشمانی ریز و به هم چسبیده‌اند. ابروها کشیده و به‌هم پیوســـته، بینی باریک و بلند و لب‌ها کوچک و غنچه‌ای ترسیم شده‌اند. اسلوب رایج در چهره‌نگاری سفال‌های این دوره یعنی چهره‌های گرد با چشمان تنگ و دهان کوچک، بر روی نقاشی‌های دیواری این دوره نیز دیده می شـــود (پاکباز، ۱۳۸۹: ۵۳). نوع آرایش موها در تمام پیکره‌ها به یک صورت اســـت؛ در پیکره‌های مردانه مو و محاســـن به هم وصل شـــده و حالت سرتاسری پیدا کرده است. محاســـن نیز به صورت نواری و بدون ســـبیل رسم شده است. گیسوان در پیکره‌های زنانه نیز در پشت سر جمع شده است.

چهره‌ها در این تصاویر از نوعی آرامش درونی برخوردار است. این ویژگی در نقش برجسته‌های دوران باستان نیز قابل مشاهده است. در بعضی موارد برای پوشش سر، از نوعی کلاه مثلث شکل و شـــاخ‌دار که ماهیت اساطیری و فوق زمینی به پیکره‌ها بخشیده، استفاده شده؛ حتی در یک مورد حالت فراواقعی نیز از چهره ترســـیم شده است. به نظر می‌رسد هنرمند سامانی در برخی موارد به جنبه‌های آرمانی و خصلت‌های نمادین چهره‌ها که ریشـــه در تاریخ ایران داشته توجه کرده است. همچنین از نوعی‌دستار نیز برای پوشش سر استفاده شده است. در این باره مقدسی از مندیل‌هایی با نوعی عمامه ســـفید پنبه‌ای یاد می‌کند که گاهی ساده و گاه نقش‌دار بود و در قومس تهیه می‌شد و مردم عادی از آن استفاده می‌کردند(مقدسی،۱۳۶۱: ۳۶۷).

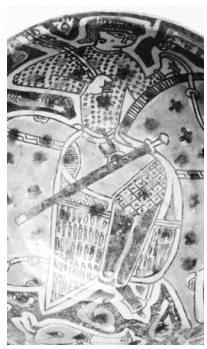
با اینکه شیوه نمایش چهره از دوره باستان نشأت گرفته است، اما اجزای چهره و نمایش چکیده نگارانه‌ای که از صورت انجام شده، نشان از متمایز بودن سبک هنر تصویرگری در دوره سامانی دارد. ایـــن امر خود بر عدم گرایش به مکتب هنری خاص تاکید داشـــته اســـت؛ بنابراین می‌توان به بومی‌بودن ســـبک تصویرگری سفالینه‌های سامانی صحه‌گذاشت و ذهنیت هنرمند تصویرگر را در به‌کارگیری تجربیاتش از نمونه‌های حاضر در آن‌عصر و محیط زندگی‌اش و تاثیرپذیری از آثاری که از دوره باستان ایران باقی‌مانده در نظرگرفت(اکبری،۱۳۹۵: ۸۶).

پوشش افراد

پوشـــش افراد در این تصاویر شـــامل ســـه نوع متفاوت می‌باشـــد. نوع اول تن‌پوشی است شامل بالاپوشـــی کوتاه که بعضاً تا بالای زانو می‌رسید، به همراه شلواری نسبتا گشاد یا دمپا تنگ است که در چکمه های ساق بلند و نوک تیز فرو رفته است. پوشاک در این مورد یا ساده بوده‌اند و یا با نقوش ابتدایی شامل نقطه‌های ریز، خطوط راست و منحنی، نقش صلیب، نقوش دایره، مربع، لوزی و خطوط زیگراگی که یادآور نقوش سفالینه‌های دوران پیش از تاریخ ایران است، تزیین شده است (جدول۱ نمونه ۱). نوع دوم شامل جامه‌ای یکسره است با یقه‌ای گرد و بعضا هفت، آستین‌های بلند و تنگ که در مچ جمع شـــده، شـــلواری گشاد که در قسمت ســـاق پا با پارچه‌ای دیگر جمع شده، و کمربندی که در قســـمت کمر بســـته می‌شد. این نوع تن‌پوش یا کاملا ساده بوده و یا تماماً با نقوش

زیگزاگ و صلیب مزین شده‌اســت(جدول ۱، نمونه ۲). نوع ســوم نیز تن‌پوش به‌شکل جامه‌ای بلند بوده که تا بالای پا را پوشــانده و سراپای شخص را در برگرفته است؛ بالاتنه‌ی لباس بدون نقش، دارای یقه‌ی هفت و یا گرد، و آســتین‌هایی تنگ است. پایین لباس که به صورت دامن رسم شده، با نقوشــی هندسی نظیر لوزی مزین شده است. شلوار نیز به سختی از زیر دامن لباس قابل مشاهده اســت. این نوع تن‌پوش احتمالا مخصوص به زنان بوده اســت (جــدول ۱، نمونه ۳). در این‌نمونه، پیکره کفش مشکی و نوک‌تیزی به‌پا دارد که با آنچه در متون‌تاریخی آمده مطابقت دارد. پاپوش‌های ایشان عموماً کفش‌های نوک‌تیزی بود که غالباً نوک آن به طرف عقب برگشته بود و دارای پاشنه‌ای کوتاه بود؛ البته از پاپوش‌های ســاده نیز استفاده می‌کردند که جنس آن‌ها اکثر از چرم بود و رنگ زرد داشت (مقدسی،۱۳۶۱: ۲۸۱).

جدول ۱. تصاویر پوشش نقوش پیکره‌ای در سفال‌های سامانی

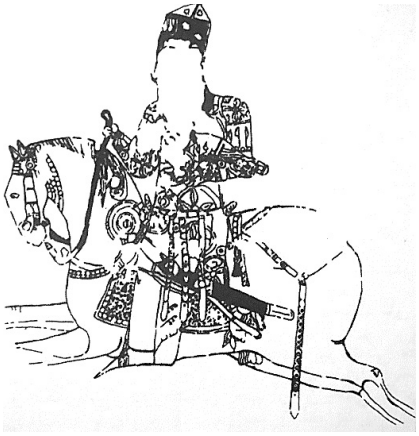
	نمونه ۱	نمونه ۲	نمونه ۳
تصویر			
توضیحات	نک تصویر شماره ۷	سفالینه با نقش آواز باده گساری؛ نیشابور؛ ماخذ: هربرت، ۱۹۸۳: ۸۷	نک تصویر شماره ۱

ماخذ: نگارنده

از آنجا که تصویرســازی در هر دوره‌ای زمینه‌های مختلف فرهنگی آن دوره را معرفی می‌کند و لباس نیز از مظاهر فرهنگی یک دوره به شــمار می‌آید، نقوش پیکره‌ای سفالینه‌های سامانی نوع پوشاک و نقوش آن دوره را به نمایش می‌گذارد. در آغاز قرن‌سوم تا اواخر قرن چهارم ه.ق اجزای تن‌پوش اقوام ایرانی ادامه همان تن‌پوش دوره ساسانی است(غیبی،۱۳۸۴: ۳۰۵). شکل اصلی تن‌پوش ساسانی که عبارت بود از پیراهن کوتاه و شلوار و کلاه و دستار و چکمه و کفش در عصر سامانی حفظ شد(تصویر۹). نمونه پوشاک سامانیان در دیوارنگاری‌های محوطه‌ی سبزپوشان(تصویر۱۰) مبین این پیوســتگی است. در این تصویر شکارچی قوش، سوار بر اسب دیده می‌شود که تن‌پوش این قوشچی کاملاً ایرانی و عبارت است از پیراهن یا قبایی آراسته، با آستین‌های تنگ مزین به‌نوعی خط شــبیه به‌کوفی و شلوار یا ساق پیچی تزیین یافته و نقوش پیراهن او بر اشرافی بودنش دلالت دارد(همان: ۳۰۵). با توجه به این نقاشــی به نظرمی‌رسد تصویرگر سفالینه‌های سامانی نیز به هنر معمول زمانه وفادار بوده و این خود نمونه‌ای اســت شــاخص برای بازنمایی جنبه‌های فرهنگ و تمدن آن‌دوره و انعکاســی است از خلاقیت هنرمند که پیشینه‌ی غنی هنری دوره‌ی باستان خود را

با موازین اســـلامی تلفیق‌کـــرده و تصاویری بدیع خلق کرده‌است.

در زمینـــه طرح و نقش روی پوشـــاک نیز می‌توان نقوش پارچه را به عنوان نمادهایی از پارچه‌های موجود در آن عصر در نظر گرفت که هنرمند از آن الهام گرفته است. همچنین این نقوش را می‌توان نشانه‌ای از حضور هنرمنـــدان و صنعتگرانی در زمینه تکنیک پارچه‌بافی و طراحی روی آن در نظر گرفت. شاید بررسی وضعیت صنعـــت پارچه‌بافـــی آن دوره بتوانـــد بـــه تحلیل این موضوع کمک کند. در برخی پژوهش‌ها از خراســـان و نیشـــابور به عنوان مرکز بزرگ تهیـــه پارچه‌ها و انواع جامه‌های پنبه‌ای و ابریشمی و صادر کننده آن به تمام سرزمین‌های اســـلامی و حتی کشورهای غیر مسلمان یاد می‌کنند و از پارچه‌ی زندیجی نام می‌برده شده که در شهر زندنه در چهار فرسخی بخارا بافته می‌شـــد و امیران ســـامانی و بزرگان دربار از پارچه زندیجی برای خود قبا می‌دوختند (چیت‌ساز، ۱۳۷۹: ۱۳۶۱۳۸). مسلماً در دورانی که این چنین پارچه‌هایی در ایران بافته می‌شد، طرح‌های متنوعی نیز روی این پارچه‌ها نقش می‌بست که می‌توانست مورد الهام هنرمندان تصویرگر سفال قرار گیرد.



تصویر۷. شکارگر قوش به دست، نقاشی دیواری محوطه سبزپوشان. **ماخذ:** پاکباز، ۱۳۸۹: ۵۲

نقـــش صلیب، خطوط زیگراگی و نقوش اصلی هندســـی پر تکرارتریـــن نقوش طراحی پارچه‌ها هستند. نقوش هندسی به وفور در نقش پارچه‌های نقش‌برجسته‌های هخامنشی، مجسمه‌های پارتی و ساسانی و علی‌الخصوص بر پارچه‌های باقی مانده از دوره ساسانی به کار رفته است؛ به‌طوری‌که خطوط پهن موازی با دندانه و نقطه، نقش شـــطرنجی، نقش راه راه، نقش خطوط پهن چپ و راست یا هفت و هشـــتی، نقش لوزی‌ها و چهارگوش‌ها... از نقش‌های رایج در پارچه‌های دوره هخامنشی است(موسوی و آیت‌اللهی، ۱۳۸۹: ۴۹) و نقوش روی آثار دوره اشکانی که اغلب برای زمینه استفاده می‌شد، شامل دایره‌های متداخلی است که تشکیل لوزی و گل چهارپری را می‌دهد(الوند، ۱۳۶۳: ۹۸). در واقع، شیوه هنر ساسانی، هنر ایرانی با نگاه نوین ولی با سنن هخامنشی و پارتی است. در دوره ساســـانی، علاوه بر نقوش مختلف به شـــکل‌های مربع، حلقوی، لوزی، هشت ضلعی و ترنج افزوده شد(موسوی و آیت‌اللهی،۱۳۸۹: ۵۶). لذا کاربرد نقوش هندسی در طراحی پارچه‌ها را می‌توان ملهم از نقوش پارچه‌های دوران باســـتان ایران دانســـت. با توجه به این‌که این آثار در حدود ســـه قرن پس از دوره ساسانی ساخته و تصویر شده‌اند، برای توجیه ارائه خصلت‌های باستانی در سیمای پیکره‌های انسانی سفال نیشابور می‌توان دلایل زیر را ذکر کرد:

شرق ایران یا خراسان بزرگ که در طول تاریخ ایران دوران اسلامی حوادث بسیاری را تجربه کـــرد، به لحاظ هنری نیز در موقعیت ویژه‌ای قرار داشـــت. این مناطق به‌همراه مناطق وســـیعی از آســـیای مرکزی در طی دوره‌ای که مکاتب نقاشـــی در مرحله آغازین خود بود و با مکتب عباســـی در بغداد در زمینه تصویرگری کتب و نســـخ خطی پدیدار می‌شـــد و با ویژگی‌های خاص خود که ارتباطی را با هنر بیزانس رقم می‌زد و خصلت‌های نژادی اعراب را در خود نمایان می‌کرد. در حفظ مواریث ارزشـــمند کهن ایران به ویژه ســـنت تصویرگری آن، نقشی بسزا داشته‌است‌که با استقرار حکومت‌های‌محلی مانند طاهریان، صفاریان، سامانیان، غزنویان این پیوندهای هنری قوام بیشتری

یافت و با حمایت این سلسله‌ها آنچنان بسط پیدا کرد که حتی بعدها در قرن ششم هجری آثار مکتب عباسی در بغداد را نیز تحت تاثیر قرار داد(آژند، ۱۳۸۹: ۱۰۵ ۱۰۶). سنت‌های تصویرگری این مناطق بیشتر بر زمینه صنایعی چون سفال به نمایش درآمدند که تاثیرپذیری از سنت‌های کهن را با تصاویر ویژه خود به خوبی نمایان می‌کنند.

ورود اعراب به ایران در همان سال‌های آغازین ظهور اسلام مشکلاتی را به بار آورده بود تا جایی‌که مقاومت بسیاری از ایرانیانی که به افتخارات گذشته می‌بالیدند را در مقابل ظلم و ستم‌های عمال بنی‌امیه و تحقیرهای آنها در پی داشت. نتیجه‌ی این تحقیرها چیزی جز نفاق میان مسلمین نبود زیرا اغلب مسلمانان غیرعرب از ملل بزرگی بودند که تا پیش از اسلام بر بخش‌های زیادی از جهان حکومت می‌کردند. در این میان، ایرانیان که از هویت ملی و حماسی برخوردار بودند از جمله ملت‌های ناراضی بودند. بعد از به‌قدرت‌رسیدن خلفای‌عباسی و نفوذ ترکان در دیوانسالاری و رشد قیام‌های سیاسی و مذهبی(صفا، ۱۳۸۴: ۱۹۱۷) ایران، شاهد نفوذ خاندان سامانی در ساختار قدرت و پیامد آن تحولات جدی در عرصه سیاست و جامعه گردید. تلاش برخی حکومت‌های محلی نظیر سامانی بر احیای هویت از دست‌رفته ایرانی در قالب باززنده‌سازی هنر، فرهنگ و ادبیات نشانگر اهمیت و توجه شاهان سامانی بر پیوند میان هویت ایرانی و شریعت اسلامی است. دو جریان فرهنگی که الگوی واحد در قرون اولیه اسلامی است و در بیشتر حکومت‌های همزمان نیز به اجرا درآمد.

نحوه بازنمایی نقش‌مایه‌های جانوری

از دیگر نقوش تصویرشده بر سفالینه‌های‌سامانی، نقش‌مایه‌های جانوری است. این نقش‌مایه‌ها به‌طوراجمالی به دو دسته قابل‌تقسیم‌بندی است:

نقشمایه پرندگان

نقش پرنده از پرکاربردترین نقش‌مایه‌هایی است که در هنر ایران تداوم‌داشته است. علت زیادبودن این نقش را می‌توان هم در فراوانی گونه‌های پرندگان در زیست‌بوم نیشابور و هم در مفهوم نمادینی که از گذشته‌های دور به یادگار مانده،دانست. عمده‌ی نقش‌مایه پرندگان در ارتباط با پیکره‌های انسانی تصویر شده است، به‌عنوان مثال پرنده زیر پای پیکره رسم‌شده و یا گوشه‌ای از لباس آن را به‌منقار گرفته‌است. در تمام نمونه‌ها، این نقش به شکل انتزاعی و از زاویه نیم‌رخ ترسیم شده است. بال‌ها و به‌طورکلی، اندام پرندگان با نقوش زیبا طراحی‌شده که نشانگر ذوق و قریحه هنرمند در طراحی جزییات است. نقوش پرندگان در نمونه‌های موردمطالعه این پژوهش شامل نقش کبوتر، طاووس و مرغابی است.

کبوتر

تنوع نقش کبوتر،گاه با بال‌های بسته و گاه بال گشوده با سری کوچک و منقاری که نوک آن رو به پایین است در سفالینه‌ها دیده می‌شود. زمانی که پرنده بال را بسته و در جایی نشسته است، با بالی انتزاعی و مزین به نقوش اسلیمی و برگی‌شکل تزئین شده‌است. در انتهای پشت آن از چند خط مزین به نقش برگ به‌عنوان دم پرنده استفاده شده‌است و زمانی‌که بال را گشوده و در حال پرواز است، دم و بالی بلند دارد که با نقوش دالبری، بافت چشم طاووسی و نقطه پر شده است.

طاووس

از دیگر پرندگانی که بر سفالینه‌های نیشابور نقش بسته، نقشمایه طاووس است. شاخص اصلی تصویر این پرنده، راس بدن و دمی است که در یک نقطه به‌هم متصل شده‌اند. دم پرنده اغلب مثلثی‌شکل با گوشه‌های گرد دارد که درون آن با تزئینات نقطه‌چین و آرایه‌های گیاهی پر شده‌است. پرنده دارای تاجی به شکل سه شاخه و توپی‌شکل است. ویلکینسون، این تاج را نمادی از طاووس می‌داند. به‌نظر می‌رسد، این نقش از هنر فلزکاری و پارچه‌بافی دوره ساسانی به یادگار مانده‌است. زیرا نقش طاووس، یکی از مهم‌ترین نقش‌مایه‌های پارچه‌بافی دوره ساسانی است که در دوره اسلامی به‌عنوان هنر تداوم یافته از آن دوره، با اندک تغییراتی تا انتهای عصر سلجوقی استمرار یافت.

مرغابی(بط)

این پرنده با منقاری برآمده، سری کوچک، گردن بلند، پاهایی کوتاه و کوچک در مقایسه با حجم بدن تصویر شده‌است. بال پرنده با تزئینات پولک‌مانندی مزین شده‌است. تاجی غیرمعمول از آرایه‌های گیاهی بر سر پرنده وجود دارد که از پشت سر جانور به عقب کشیده شده‌است. در چند نمونه نیز از این پرنده بدون تاج ترسیم شده‌است. احتمالاً هدف از ترسیم تاج، ایجاد هماهنگی تصویری برای ایجاد ترکیب‌بندی پویا بوده‌است. این نقش‌مایه بر پارچه‌های دوره ساسانی نیز دیده می‌شود(تصویر۱۱). مانند نمونه‌های قبلی از حالت واقعی‌تری نسبت به تصاویر سفالینه‌های سامانی برخوردار است. طوری‌که بیننده با اولین نگاه متوجه نوع نقش می‌شود، اما در سفالینه‌های سامانی این امر تا حدی مقدور نیست؛ زیرا انتزاع بکاررفته در تصویرگری پرنده، شناخت نوع آنرا با مشکل مواجه ساخته‌است.

نقشمایه‌های حیوانی

ترسیم نقوش‌حیوانی بر روی سفالینه‌ها که سابقه‌ای بسیار دیرینه دارد، در سفالینه‌های سامانی نیز با شکلی تجریدی مورد استفاده قرار گرفته و هم شامل نقش حیوانات اهلی نظیر اسب، بز، آهو و ماهی و همچنین حیوانات‌وحشی نظیر پلنگ می‌باشد.

نقش‌مایه‌ی اسب از فراوان‌ترین نقوش حیوانی تصویرشده بر سفالینه‌های سامانی است. علاوه‌بر اسب، نقش اسب‌سوار نیز در این دوره به‌وفور دیده می‌شود(تصویر ۱۲).

تصویر۸. نمایش نقش‌مایه انسان سوار بر اسب در سینی ساسانی. **ماخذ:**www.depts.washington.edu

از دیگر نقش‌مایه‌های پرتکرارحیوانی، نقش بزکوهی اســت کــه از دوران پیش‌ازتاریخ بر روی سفالینه‌ها نقش شده است. فراوانی نقش این‌حیوان بیشتر مربوط به شکل نمادین آن است. بارزترین مشخصه آن شاخ‌های بلند است و این مساله در طول تاریخ هنر ایران پیاپی تکرار شده‌است.

نقش‌مایه یوزپلنگ نیز یکی دیگر از پرتعدادترین نقش‌مایه‌های حیوانی در ســفالینه‌های سامانی اســت. این حیوان به دلیل چابکی و چالاکی در نقوش بازتاب داشــته؛ چنانکه در دوره باستان نیز نقش این حیوان بر نقره‌های ساســانی دیده می‌شــود. در تصویرشــماره ۱۰ ، بهرام دوم در حال کشتن پلنگ مشاهده می‌شود. در این تصویر، حیوان به‌صورت کاملاً طبیعت‌پردازانه و آن‌چنان که درخور منزلت شاهانه باشد تصویر شده‌است. اما تصویرسازی این حیوان در سفالینه‌های سامانی به‌صورت انتزاعی بوده اســت، گویا هنرمند از تصویری نمونه‌برداری کرده است. نکته‌ی قابل‌توجه اینکه برخلاف دوره باســتان هیچ حالتی از درنده‌خویی در تصویر حیوان این دوره دیده نمی‌شود. این حیوان در دوره ســامانی تنها با ویژگی‌های اصلی خود حیوان طراحی شده، در صورتی‌که در دوره‌های گذشته اغلب با بال و سری مانند پرنده نیز تصویر می‌شد(چنگیز و رضالو،۱۳۹۰: ۴۱).

تصویر۹. بهرام دوم ساسانی در حال شکار پلنگ. **ماخذ:** www.depts.washington.edu

تصویر۱۰. سفالینه با نقش سواره‌نظام نیشابور. **ماخذ:** موزه ملی هنر شرقی، شماره ثبت: ۳۲۵۸/۲۶۲۹

جدول ۲. برخی نقش‌مایه‌های جانوری سفالینه‌های سامانی

نوع نقش‌مایه	سفال حاوی نقش‌مایه	
طاووس		
مرغابی		

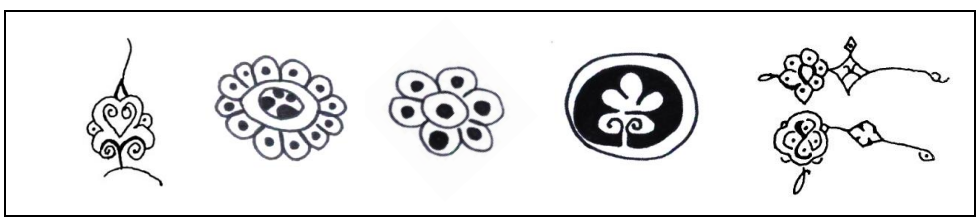
ادامه جدول ۲. برخی نقش‌مایه‌های جانوری سفالینه‌های سامانی

نوع نقش‌مایه	سفال حاوی نقش‌مایه	
بز		
اسب		
پلنگ		

ماخذ: اکبری،۱۳۹۵: ۱۰۰۹۹

نقش‌مایه‌های گیاهی

یکـی دیگـر از نقوش بکار رفته بر ظروف سـامانی، نقوش گیاهی هسـتند که عمومـاً تجریدی و ساده‌سـازی به‌شدت برروی آنها انجام شـده اسـت. این نوع صورتگری نمادین از طبیعت که با ممنوعیت شمایل‌نگاری در اسلام، قوت دوچندان گرفته، به طرز ماهرانه‌ای بر روی سفالینه‌ها نقش بسته‌است. هدف هنرمند سفالگر تزئینات زیاد و پرنمودن فضای خالی زمینه سفال بوده‌است.



تصویر ۱۱ نقش‌مایه‌های گیاهی سفالینه‌های سامانی؛ ماخذ: اکبری،۱۳۹۵: ۱۰۲

پـوپ در زمینه فراوانی نقـوش گیاهی اذعان می‌دارد که در ایـن تصاویر توجه نقاش به جنبه تزیینی کاملاً مشهود است و این روش از ویژگی‌های منحصربفرد نقاشی ایرانی است(پوپ، ۱۳۳۸: ۱۶۸). فراوانی این آرایه‌ها می‌تواند نشـانه آگاهی هنرمند از هنر اصیل ایرانی بوده باشـد؛ چنانکه دورانت در مورد نوع نقش‌مایه‌ها در هنر اسـلامی عقیده دارد: زمانی‌که طبق قانون شریعت اسلام، سـامیان تصویر انسـان و حیوان را ممنوع کرده‌بودند و هنروران مسـلمان به تلافی این تحریم،

طرح‌های فراوان از تصاویر غیرانسانی و حیوان به وجود آوردند و یا از دیگران اقتباس کردند. هنرمند وقتی به اشکال گیاهی پرداخت به کمک مواد مختلف تاج گل و تاک و گل نیلوفر و خار، نقش شاخ و برگ نخل را تصویر کرد(دورانت، ۱۳۴۳: ۲۰۵). از آنجا که بیشتر نقوش گیاهی سفالینه‌های سامانی شبیه به هم است، می‌توان آنها را در قالب طرح‌های ابتدایی از گل‌های ختایی جای داد که شامل گل چهار و شش و دوازده پر، برگ و نیم برگ نخل، برگ قلبی شکل است. سابقه استفاده از پیچک‌های اسلیمی، ساقه و برگ‌های پیچان به هنر ساسانی می‌رسد. نقوش اسلیمی با اقتباس از نقوش هنر مانوی و میتراییسم در دوره اسلامی به کمال رسید و سپس نقشی آسمانی و روحانی به خود گرفت(اسکندرپورخرمی،۱۳۸۳: ۲)(تصویر۱۳).

نقوش هندسی

علاوه بر نقوش یادشده، طرح و نقوش دیگری نیز بر سفالینه‌ها استفاده شده است که نشان‌دهنده ذوق سفالگران و توجه آنها به محیط اطراف است.طرح‌های یادشده شامل نقوش هندسی مثل لوزی، دایره، صلیب با اضلاع یکسان و هاشورهای متقاطع، نقوش‌تزیینی نظیر نقطه‌چین، دوایر توپر، خطوط نامنظم و طرح‌های زنجیره‌ای است که سابقه دیرین در تاریخ هنر ایران دارد و از کهن‌ترین روزگاران جزء نقش‌های پرتکرار روی سفالینه‌ها بوده‌است.

وجوه اشتراک تصاویر سفالینه‌های سامانی با ظروف فلزی ساسانی

سلسله ساسانی از مقتدرترین سلسله‌های ایرانی است که با حدود چهار قرن حکومت تاثیر ژرفی در تکوین ملیت، فرهنگ و هنر ایران داشتند. ساسانیان بنا به دلایل فراوان سیاسی، فرهنگی و مذهبی علاقمند به احیاءِ شیوه‌های هنری هخامنشیان بودند و به‌عبارتی خود را وارث فرهنگ آنها می‌دانستند. هنر این دوره اقتباسی ماهرانه از عناصر هنری کهن است و به عبارت‌دیگر در قالب ذوق و سلیقه مردمان عصر ساسانی ریخته شده است. این هنر تا اندازه زیادی سنت‌های هخامنشی و اشکانی را تعقیب و از لحاظ عظمت با هنر روم و بیزانس برابری می‌کرد(زمانی، ۱۳۵۲: ۵). در محدوده هنرهای صناعی ظروف به‌جامانده از این دوره مهارت هنرمندان ساسانی قابل‌ردیابی است. این ظروف، بخش بسیار مهمی از هنر درباری ساسانی را تشکیل می‌دهد. علاوه‌بر تنوع در اشکال ظروف، موضوعات گوناگونی شامل: صحنه‌های شکار، جلوس شاه، اعطای منصب، صحنه‌های با ویژگی مذهبی، پرندگان و گل‌ها و حیوانات افسانه‌ای نیز بر این ظروف نقش بسته است(زمانی،۱۳۵۲: ۲۳). بنابراین وجه شاهانه در این هنر غالب است؛ بدین‌سان‌که عمدتاً به بازنمایی هیئت پادشاه در اعمال و احوال مختلف اختصاص یافته‌است(تصویر ۱۴)، اما کاربرد انواع نقش‌مایه‌های گیاهی و جانوری با معانی نمادین نیز در هنر ساسانی معمول بود(تصویر ۱۵). هنرمند ساسانی از چکیده‌نگاری و نمادپردازی در کنار بازنمایی واقع‌گرایانه بهره برده‌است. در خصوص تصاویر بازنمایی شده در این آثار باید گفت در هنر ساسانی تاکید صریح بر نظم و وضوح طرح بوده است(پاکباز،۱۳۸۹: ۲۸).

علاوه‌بر موارد ذکرشده، آنچه که از بررسی هنر ساسانی مشخص می‌شود کاربرد یک الگوی ویژه زیبایی‌شناسی در تمامی نقوش است که نشان از خودآگاهی هنرمند در ساخت یک بنیان سبک‌شناسانه است. این ویژگی‌ها عبارتند از: ترسیم صحنه‌ها در فضایی تنگ و فشرده و پر شده با پیکره‌های انسانی و نقش‌مایه‌های جانوری و گیاهی؛ بخش مرکزی ظرف همیشه به موضوع اصلی که می‌تواند پادشاه باشد، اختصاص دارد. دیگر عناصر چون حیوانات و نقوش تزیینی در

فضاهای خالی قاب قرار می‌گیرند و فضا را پر می‌کنند. ترکیب‌بندی بکاررفته در این ظروف از نوع ترکیب‌بندی غیرمتمرکز و متناسب با نیاز هنرمند بوده است. ترکیب‌بندی‌ها عموماً در کادرهای تنگ و فشـــرده قرار دارند و عناصر بصری و نقوش به صورت فشـــرده فضای قاب را پر می‌کنند. در ترکیب‌بندی اصولاً فضای مثبت مورد توجه هنرمند بوده و به چگونگی و ارتباط فضای منفی چندان پرداخته نشـــده است. اساس طراحی تنظیم فضای مثبت اســـت.(فریدون‌نژاد، ۱۳۸۴: ۱۵۳). استفاده از زوایـــای تمام رخ، نیم‌رخ، و بعضاً ســـه‌رخ؛ تمامی نقوش معرف یـــک کهن‌الگو یا نوع مثالی از آن است و اصراری است بر طبیعت‌گرایی محض. آنچنان‌که در هنر یونان مشهود است، ندارد. ویژگی نیم‌رخ بودن برگرفته از هنر هخامنشی است؛ آنجاکه هخامنشیان به سنت هزاران ساله خاورباستان گرایش‌داشتند، سبک نیم‌رخ را بکار می‌بستند. ویژگی تمام‌رخ نیز از هنر اشکانی برداشت‌شده؛ چرا که اشـــکانیان در هنر خود رویکردی به هنر ابتدایی داشـــتند که از ویژگی‌های بنیادین آن تمام رخ بودن است (همان: ۱۵۰). ترسیم پیکره‌هایی طبیعت‌گرایانه به سبکی واقع‌گرایانه اما آرمانی از دیگر ویژگی‌های بارز این هنر به‌شـــمار می‌آید. پیکره‌ها دارای شـــانه‌هایی پهن، کمری باریک، و جثه‌ای نســـبتاً بزرگ نسبت به سایر نقوش هستند. در برخی آثار ســـر نسبت به بدن بزرگ است و گاهی به‌طور مستقیم به بالاتنه متصل می‌شود. همچنین پیکره اصلی برای تاکید بیشتر، عموماً بزرگنمایی می‌شـــود. القای روایتگری در آثار و ایجاد ویژگی‌های نمادین و اســـطوره‌ای نقوش از دیگر موارد قابل‌ملاحظه به‌شمار می‌روند.

تصویر۱۲. بشقاب نقره ساسانی با بازنمایی صحنه جشن سلطنتی، آسیای میانه. **ماخذ:** depts.washington.edu

تصویر۱۳. بشقاب نقره ساسانی با طرح پلنگ و درخت زندگی آسیای میانه. **ماخذ:** depts.washington.edu

با ورود اعراب به ایران و بروز جنگ و اغتشاشـــاتی که به‌دنبال ســـقوط سلسله چهارصدساله ساســـانیان پدید آمده بود، هنرمندان فلزکار ایرانی دیگر همچون گذشـــته قادر به خلق آثار هنری نبودند، زیرا هم حامیان اصلی خویش (درباریان و اشراف) را از دست داده بودند و هم تحریم‌های مذهبی و نابســـامانی‌های اقتصادی و اجتماعی اجازه فعالیت گســـترده گذشـــته را به آنان نمی‌داد. متعاقـــب ظهور امویان، اشـــرافیتی که قدرت محلی خـــود را در ایران حفظ کرد بـــود در ایالت‌های جنوب خزر، خراسان و سرانجام در فارس به‌کانون حفظ سنت‌های ساسانی تبدیل گشت(کریمیان و مرادی، ۱۳۹۰: ۱۲۴۱۲۲). این قدرت‌های محلی در پی کمک به قدرت رســـیدن عباسیان، توانستند حکومت‌های مستقل و نیمه‌مستقلی چون طاهریان، صفاریان و سامانیان را در ایران ایجاد کنند. این حکومت‌ها در احیای فرهنگ اصیل ایرانی خود بسیار کوشیدند. فرمانروایان این سلسله‌ها همزمان

با آنکه بطو آگاهانه تلاش می‌نمودند تا خود را از نفوذ همه‌جانبه حکام عرب مصون دارند، سعی وافری در حفظ و احیاء سنن هنری و ماندگار ایران باستان می‌نمودند که این موضوع بخصوص در هنرهایی مانند سفالگری سامانیان تجلی یافته است. در بسیاری از این سفالینه‌ها در کنار بهره‌برداری از مضامین ظروف فلزی ساسانی، از الگوهای نقش‌پردازی این ظروف نظیر ازدحام فضا و پر کردن آن با نقوش و آرایه‌های تزیینی فراوان، ترکیب‌بندی‌های فشرده، استفاده از زوایای تمام رخ، نیم‌رخ و سه‌رخ در خلق نقش‌مایه‌ها نیز استفاده شده است. در سفالینه‌های سامانی صحنه‌ها اغلب با بی‌تفاوتی و سردی ترسیم شده و یا حیوانات با برداشتی خاص و به‌صورت انتزاعی و با نکته‌سنجی نقش شده‌اند. این احتمال وجود دارد که شریعت اسلامی زمینه انتزاع‌گرایی در این سفالینه‌ها را فراهم آورده باشد. همچنین هنرمند سامانی اکثراً تجربه‌های درونی‌اش را خلق کرده نه آنچه که پیش چشمش رخ می‌دهد؛ اما هنرمند ساسانی در بازنمایی صحنه‌ها بیشتر به واقعیت‌پردازی اهمیت می‌دهد و معمولاً نقوش را به‌صورت نمایشی به شیوه برجسته تصویرسازی می‌کند(آزادبخت و طاووسی: ۷۰۶۹). بطورکلی، در تصاویر سفالینه‌های سامانی، به‌رغم تاثیرپذیری فراوان از هنر ساسانی، نقشمایه‌ها تقلیدی صرف از آن نبوده و هنرمند متناسب با موازین اسلامی، نقوش را تعدیل نموده و تغییر داده‌است.

نتیجه‌گیری

در این نوشتار که با کاربست تحلیل سه مرحله‌ای(توصیف،تحلیل،تفسیر) به نقوش و تصاویر سفالینه‌های نیشابور در عصر سامانی مورد ارزیابی قرارگرفت؛نتایج ذیل حاصل گردید:

تصاویر در فضایی ساده و محدود ولی اشغال‌شده با انواع نقش‌مایه‌ها تصویرگری شده‌اند. این مساله، موجب ایجاد ترکیب‌بندی‌هایی بی‌پیرایه شده که خود از ویژگی‌های نگارگری ایرانی است. در این تصاویر هنرمند با حداقل فضاسازی و نمایش صرف محتویات، به توصیف موضوع پرداخته‌است. ازدحام فضا و پرنمودن صحنه با نقوش و آرایه‌های تزئینی، ترکیب‌بندی‌های فشرده، استفاده از زوایای تمام‌رخ، نیم‌رخ و سه‌رخ در خلق تصاویر، الگویی خاصی از تصویرگری عصر ساسانی است که در سفالینه‌های سامانی تقلید شده است. انتزاع‌گرایی در نقوش سفالینه‌های سامانی وجه افتراق آن الگوهای نقوش در عصر ساسانی است. این مساله ریشه در دین اسلام دارد که در جاهایی مانع از واقع‌گرایی شده‌است. تاثیرپذیری از نگاره‌های سغدی با شواهدی از بازنمایی صحنه‌هایی در پس زمینه تک‌رنگ و فاقد چشم‌انداز، اجرای نگاره‌ها با خطوط سیاه و موزون، بکاربردن رنگ‌های درخشان، استفاده از نوارهای تزئینی در حاشیه ظروف، دقت در جزئیات و عدم سایه‌پردازی، تماماً ویژگی‌های تصویرنگاری نگاره‌های سغدی است که در نقوش سفالینه‌های سامانی در سفالینه‌های نیشابور نیز همپوشانی دارد. غلبه تاثیر فرهنگ آسیای‌مرکزی به محوریت فرهنگ سغد در این نقوش به مراتب، بیشتر از فرهنگ تصویرگری دوره ساسانی است.

پیگیری دو مفهوم استمرار و تغییر در نقوش سفالینه‌های سامانی نشانگر این موضوع است که جریان حاکم بر نیشابور در قرون اولیه اسلامی، از سه جریان موازی پیروی می‌کرده است. این سه جریان ریشه در سه فرهنگ دینی و مذهبی منطقه دارد که عبارتند از زرتشت، مانویت و اسلام. بازتاب این سه ساختار فکری در نقشمایه‌های ارائه شده در سفالینه‌ها قابل ردیابی است. شواهدی از برهمکنش فرهنگی سه فرهنگ مستقل در منطقه خراسان بزرگ و آسیای مرکزی دیده می‌شود. بی‌تردید، شواهد استمرار نقوش سفالینه‌های سامانی به‌دلیل نزدیکی جغرافیایی به فرهنگ سغدی

و مستقر در آسیای مرکزی تاثیر زیادی پذیرفته‌است. این درحالیست که نشانه‌های ایرانی‌مآبی نیز در نقوش به‌واســطه قرارگرفتن ســامانیان در دوره نوزایی فرهنگ ایرانی در قرون اولیه اسلامی قابل‌تامل است. بنابراین، این دو جریان موازی به‌روشنی در تصاویر سفالینه‌های این دوره مشهود است. در این میان، نقش و جایگاه نفوذ عناصر دین اسلام نیز به تناسب استقرار و گسترش دامنه‌دار آن در انتزاع‌گرایی و فاصله‌گرفتن از واقع‌گرایی در نقوش سهم بسزایی داشته‌است.

پی‌نوشت‌ها

۱. از آنجا که تعداد یافته‌ها در این زمینه بسیار است، برای جلوگیری از حجم زیاد مطالب به حداقل مثال‌ها اکتفا شده و پر تکرارترین موضوعات بیان شده است.

فهرست منابع

- آزادبخت، مجید و طاووسی محمود ۱۳۹۱)، استمرار نقش‌مایه‌های ظروف سیمین دوره ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دوره سامانی نیشابور؛ فصلنامه علمی‌پژوهشی نگره، شماره ۲۲، صص: ۷۱۵۷.
- آژند، یعقوب(۱۳۸۹)، *نگارگری ایران*، جلد اول، تهران: انتشارات سمت.
- اسکندرپورخرمی، پرویز (۱۳۸۳)، *اسلیمی و نشان‌ها*، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- اکبری، نرگس (۱۳۹۵)، تحلیل سفال‌های دوره سامانی بر اساس رویکرد آیکونولوژی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، منتشرنشده.
- الوند، احمد (۱۳۶۳)، *صنعت نساجی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: انتشارات پلی تکنیک.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۹) ، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: نشر زرین و سیمین.
- پوپ، آرتور اپهام، (۱۳۳۸)، *شاهکارهای هنر ایران*، اقتباس و نگارش دکتر پرویز ناتل خانلری تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
- توحیدی، فائق (۱۳۹۲)، *فن و هنر سفالگری*، تهران: انتشارات سمت.
- چنگیز، سحر و رضالو، رضا (۱۳۹۰)، ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور (قرون سه و چهار هجری)، نشریه *هنرهای زیباهنرهای تجسمی*، صص ۴۴۳۳.
- خوش‌نظر، رحیم و رجبی، محمدعلی (۱۳۸۷)، مقاله حکمت نوری سهروردی و تاثیر آن بر نگارگری ایرانی، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۱۷،صص۴۴۳۶
- دورانت، ویل،(۱۳۴۳)، *تاریخ تمدن* (کتاب چهارم، بخش دوم تمدن اسلامی)، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: نشر اقبال.
- دولتی‌فرد، مریم و شاهرودی، فاطمه(۱۳۹۲)، تحلیل نحوه بازنمایی نوازنده عود در تصاویر دوره ساسانی تا صفوی، *نشریه هنرهای زیباهنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۲، صص ۵۶۴۹.
- زمانی، عباس(۱۳۵۲)، *تاثیر هنر ساسانی بر هنر اسلامی*، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۴)، *تاریخ ادبیات ایران*، ج ۱، تهران: انتشارات ققنوس.
- عطایی،مرتضی و دیگران(۱۳۹۱)، سفال‌منقوش‌گلابه‌ای(انواع، گستردگی، تاریخ‌گذاری)، فصلنامه نگره، شماره ۲۳، صص: ۷۰ ۸۷.
- غیبی، مهرآسا(۱۳۸۴)، *تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*، تهران: انتشارات هیرمند.
- فریدون‌نژاد، عباس(۱۳۸۴)، اسب و سوار در هنر ساسانی، *کتاب ماه هنر*، شماره ۸۹ و ۹۰، صص: ۱۵۴۱۴۸.
- کریمیان، حسن و خان‌مرادی، مژگان(۱۳۹۰)، هنر فلزکاری ایران در انتقال از ساسانیان به دوران اسلامی با استناد به شواهد باستان‌شناسانه، دو فصلنامه علمی‌پژوهشی *مطالعات هنر اسلامی*، شماره ۱۵،صص۱۲۶۱۱۱
- گروبه، ارنست(۱۳۸۴)، *سفال اسلامی*، ترجمه فرناز حائری، تهران: انتشارات کارنگ.
- مراغی، عبدالقادربن‌غیبی‌الحافظ (۱۳۶۶)، *جامع‌الالحان*، به‌اهتمام تقی‌بینش، تهران: انتشارات موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

– مقدسی، محمد(۱۳۶۱)، *احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم*، ترجمه *علینقی منزوی*، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.
– موسوی، بی‌بی‌زهرا و آیت‌اللهی، حبیب‌الله(۱۳۸۹)، بررسی نقوش منسوجات هخامنشی، اشکانی و ساسانی، فصلنامه علمی‌پژوهشی نگره، شماره ۱۷،صص۵۷۴۷
– همپارتیان، مهرداد و خزایی، محمد(۱۳۸۴)، نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور، نشریه *هنر اسلامی*، سال دوم، شماره سوم، صص ۶۰۳۹.

- Fitzherbert, T. (1983) Themes and Images on the animated buff ware on Medival Nishapur, Unpublished M.phil Thesis, and University of Oxford.
- Ettinghausen, R. (1971) Islamic Art and Archaeology, Collect Papers, Berlin, 1984.
- Fehervari, Geza. (2000) *Ceramics of the Islamic Word in the Tareq Rajab Museum*, I.B TaurisPublishers London, Newyork.
- Watson, Oliver.(2004) *Ceramics from Islamic Lands*,Thames & Hudson Ltd, London.
- Wilkinson, Ch. K.(1973) *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*, the Metropolitan. Museum of Art, Newyork.
- http://www..bridgemanimages.com
- http://www.deps.washingon.edu
- http://www.transoxiana.org
- http://www.museorientale.beniculturali.it
- http://www. metropoliten museum.com
- http://www.denverartmuseum.org/collections/asianart
- http://www.davidmus.dk/en/collection/islamic/dynasties/samanid